

TONY D. SAMPSON 

LIKWIDOWANIE GRANIC WĄTPLIWOŚCI I INTERFERENCJA

WSTĘP

Choć likwidowanie granic między dyscyplinami naukowymi może z teoretycznego punktu widzenia wydawać się obiecującym posunięciem, domaga się głębszego przemyślenia, do czego taka polityka potrafi doprowadzić. Z tego względu należy z większą ostrożnością podejść do kwestii reformy w nauce. Na przykład, nie zawsze rezultatem spotkania sztuki z nauką jest „wielkie dzieło artystyczne”. To prawda, pojęcie „wielkiego dzieła artystycznego” nie raz już kwestionowano. Jednak zawsze w relacjach sztuki z nauką czai się takie samo niebezpieczeństwo, że estetyczny wymiar zmysłowego doświadczenia okaże się mniej istotny niż racjonalizujący aspekt podejścia naukowego. Jak zaś pokazuje przykład neuroestetyki, naukowcy chętnie interpretują to, co estetyczne, jako jedną z funkcji ludzkiego mózgu: „O, właśnie tu jest siedziba tego wrażenia, w mózgu! Tu sytuuje się zmysł piękna!”. Jeśli bowiem ta funkcja nie zostanie **umiejscowiona** w efekcie neuroobrazowania, to „na jakiej podstawie możemy mieć pewność, że chodzi o dobrą sztukę?”. W tym przypadku zniesienie granicy między sztuką i nauką jest częścią określonej wersji ludzkiej racjonalności, uznawanej za jedyny możliwy punkt dojścia. Problem z neuroestetyką staje się czymś oczywistym w chwili, kiedy ta nauka zaczyna uzurpować sobie pra-

wo do oddzielania obiektywnej estetyki od „wątpliwych” propozycji konceptualistów¹, między innymi przedstawiając Marcela Duchampa jako uzurpatora, który – jak każde dziecko widzi – stroił się w nowe szaty króla. To może zaskakujące, lecz sztuka nie potrafi się bronić również przed ideami filozoficznymi. Kiedy zaś estetyka nimi nasiąka, wiele traci ze swojej potencjalnej afektywności politycznej². Oczywiście, radykalnie nastawieni artyści i filozofowie zawsze będą kwestionować ustalenia nauk o mózgu. Jednak ich wysiłki w celu usunięcia nauki na drugi plan przez skuteczne połączenie konceptów i sensacji łatwo mogą zostać uznane raczej za wyraz krytycznego stosunku do nauki niż twórcze podejście. Wtedy zaś krytyczni artyści znajdują się w sytuacji bez wyjścia i będą musieli opowiedzieć się po stronie tych, którzy nie chcą zniesienia granic między dyscyplinami naukowymi, gdyż to uwolni ich od podobnych kłopotów.

Nie pozostaje zatem nic innego, niż przyrzeć się z bliska polityce likwidowania granic między poszczególnymi naukami. Jak się wydaje, system kapitalistyczny działa bardziej efektywnie, kiedy granice między dyscyplinami są płynne. Dlatego też zachęca do rozwiązań interdyscyplinarnych, gdyż odpowiada to jego naczelnej zasadzie zwiększania wydajności produkcji. W związku z tym znoszenie granic stać się może integralną częścią negatywnego działania neoliberalnego mechanizmu, który choć pozornie wspiera interdyscyplinarność i wdrożeńiowość, odmawia finansowania projektów krytycznych, nastawiony przede wszystkim na zysk. Często jednak ochronne granice (od granic szeroko pojętych dyscyplin do granic pól badawczych) to nieistotne przeszkody dla nieustannie podmywających je, erozyjnych wydarzeń, których istnienie i wpływ trudno ignorować. Uderzają w nas jak kolejne fale, niosąc ze sobą wiele nowych rozwiązań, zagrażających liniom obrony tradycyjnych dyscyplin (a często też znoszących granice między nimi). Wywołują

¹ V.S. RAMACHANDRAN, *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*, Random House 2011, s. 192-193.

² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2010, s. 180-220.

one **twórcze i destrukcyjne** zarazem interferencje, jak pokazuje choćby ewolucyjny model rozwoju kapitalizmu Josepha Schumpetera z lat czterdziestych ubiegłego wieku³. Co zatem powinniśmy zrobić, kiedy już wszyscy znajdziemy się na takim wzburzonym morzu? Budować nowe linie obrony tradycyjnych dyscyplin czy też dać się nieść falom, z desperacją trzymając się konieczności istnienia takiej krytyki, która mogłaby nadal kwestionować *status quo*?

Idąc tym tokiem myślenia, chciałbym rozpocząć ten tekst od kwestii zniesienia granic, skupiając uwagę na problemie, który stwarza instytucjonalny kontekst neoliberalnego uniwersytetu. Ujmując rzecz w skrócie, powinniśmy przeprowadzić szereg eksperymentów z interdyscyplinarnością w aktualnych uwarunkowaniach, które zakładają potrzebę ich przeprowadzania poza czymś, co określa się mianem jednotorowego myślenia (*silos mentality*). To bowiem nie-
zwycie istotne, żebyśmy przed przystąpieniem do znoszenia granic sprawdzili dokładnie, w jakim stopniu dyscypliny naukowe mogą (czy powinny) twórczo się spotykać poza takim właśnie typem myślenia. Inaczej mówiąc, zanim postawimy radykalny krok w kierunku tego, co z inspiracji Whiteheada określa się mianem nieumiejscowionych interferencji w podanej poniżej definicji, proponuję cofnąć się nieco, żeby przyjrzeć się z bliska metodzie interferencji Deleuze'a. Oferuje ona bowiem różne możliwości eksperymentalnych przejść między sztuką, nauką i filozofią z wykorzystaniem interwencyjnego potencjału wielkich osobowości, koncepcyjnych person, figur estetycznych i rojących się demonów.

³ Joseph SCHUMPETER, *Capitalism, Socialism and Democracy* [1942], Routledge 1976.

JEDNOTOROWE MYŚLENIE I POSTAWA KRYTYCZNA

Człowiek zapada się w swoje senne marzenia, jakby wpadał do morza. Jeśli usiłuje wygramolić się na wierzch, jak czynią to ludzie niedoświadczeni – tonie!... Otóż, powiadam ci, należy się poddać niszczącemu żywiołowi, wykonując w wodzie ruchy rękami i nogami, a głęboki ocean utrzyma cię na powierzchni⁴.

Nim rzucimy wyzwanie granicom i chronionym przez nie polom badawczym, podobnie jak metodologiom i teoriom, w których ramach powstały, musimy dodać instytucjonalny kontekst zachodnich uniwersytetów. Pojawiło się bowiem nowe słowo w dziedzinie biznesu, które wymaga naszej uwagi, gdyż już niedługo może zdominować dyskusje w ramach akademii: jednotorowość! Jak tłumaczą menadżerowie szybko rozrastającego się sektora neoliberalnej edukacji, nazbyt długo pracujemy już w jednotorowo ukształtowanych dyscyplinach, co stoi na drodze innowacyjności, produktywności i wzrostu przychodów. Zwiększają się w związku z tym naciski i zalecenia, żeby łączyć silosy w **sieci**, wiążące wszystko ze wszystkim⁵. Taka sieć niesie ze sobą jednak wiele zagrożeń. Struktury władzy wewnątrz naszej dyscypliny i specyficzne dla niej praktyki zaczną być wtedy dla wszystkich widoczne, wystawiając nas na ryzyko obcych metodologii i zewnętrznych ewaluacji. W czasach cięć budżetowych i coraz bardziej niestabilnej sytuacji na uczelniach, powiązane z tymi zagrożeniami porzucenie jednotorowego myślenia oznaczać może koniec naukowej kariery.

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, tłum. Emilia Węśławska, Druk J. Sikorskiego 1904, s. 78. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/lord-jim.pdf> [przypis tłumaczkii].

⁵ Andy STIRLING, *Disciplinary Dilemma: Working Across Research Silos Is Harder Than It Looks*, „The Guardian”, 11.06.2014, <https://www.theguardian.com/science/political-science/2014/jun/11/science-policy-research-silos-interdisciplinarity> (12.08.2019).

Trudno traktować zniesienie granic między dyscyplinami i szeroko rozumianą interdyscyplinarność jako cudowny lek na wszelkie polączki. Większość badaczy zrozumiała to już o wiele wcześniej, nim weszło w modę odchodzenie od jednotorowego myślenia⁶. Od dawna zatem należało się przygotować na moment, kiedy wreszcie się zorientujemy, że porzuciliśmy metaforyczną koleinę jedynie po to, żeby utonąć w płytkich wodach interdyscyplinarności. Jak się często podkreśla w czysto praktycznym ujęciu, bez inwestycji czasu i środków niezbędnych do poznania odrębnych metodologii, których funkcje, wrażenia czy koncepty stały się dostępne dla wszystkich, poważnie ryzykujemy jako akademicy, że wkrótce osiągniemy nasze pedagogiczne czy nawet intelektualne granice⁷. W dzisiejszej sztuce i humanistyce instytucjonalną normą stały się przecież bardziej dezinvestycje niż inwestycje. Musimy zatem rozważyć argument, że neoliberalny uniwersytet coraz chętniej wykorzystuje produkcję „płytkiej interdyscyplinarności” jako środek marketingowy do promocji niskonakładowych treści, pozbawionych należytej głębi intelektualnej. Czyni zaś tak niezależnie od tego, czy są one efektem jednotorowego myślenia, czy też nie. Co może wszakże dziwić, Deleuze i Guattari, niegdyś mistrzowie krzyżówek między dyscyplinami, w ostatniej wspólnej pracy otwarcie przyznali, że swobodne łączenie sztuki, nauki i filozofii natrafić musi kiedyś na poważne ograniczenia metodologiczne⁸. Inaczej mówiąc, dając przyzwolenie na interdyscyplinarność, musimy się liczyć z melanżem metodologicznym, który – podobnie jak neuroestetyczne interwencje w dziedzinę sztuki – niesie ze sobą ryzyko spotkania zmysłowości praktyki artystycznej z funkcją nauki. I *vice versa* – potencjalne ograniczenia metodologiczne sztuki pojawiają się w chwili, kiedy jakiś artysta próbuje zmienić funkcję nauki w materię czystych wrażeń.

⁶ Thomas C. BENSON, *Five Arguments against Interdisciplinary Studies*, „Issues in Integrative Studies” 1982, nr 1, s. 38-48.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Co to jest filozofia?*

Mimo niebezpieczeństw związanych z melanżem metodologicznym, musimy jednak przyznać, że po odrzuceniu jednotorowego myślenia odbieramy interdyscyplinarność jako rodzaj wyzwolenia. Pojawiające się wtedy poczucie twórczych możliwości sprawia, że płytkość okazuje się zupełnie nietrafioną metaforą. Przecież to właśnie poza granicami i ścisłą lokalizacją rodzą się nowe pola badawcze, metodologie i teorie. Wtedy zaś pojawia się następujący problem: jak znieść granice, nie ryzykując utraty ochrony, jaką one zapewniają w dzisiejszym państwie neoliberalnym. Jedną z możliwości jest wyjście poza własną dyscyplinę i ostrożne, **niefne** stawianie kolejnych kroków, czyli zachowanie postawy krytycznej wobec wszelkich nowych relacji⁹. Jak sądzę, niezbędne okazać się też może odpowiednie połączenie krytycznej teorii z interdyscyplinarnością w efekcie twórczo-destrukcyjnej interferencji. Innymi słowy, trudny do identyfikacji melanż może przez swoją obcość doprowadzić w ostatecznym rozrachunku do zachwiania politycznym *status quo* w uniwersytecie. Jak pisze Jennifer Summer: „Nie brakuje obszarów, na których teoria krytyczna spotyka interdyscyplinarność. Obie przecież zostały usunięte poza obręb wspólnoty akademickiej: interdyscyplinarność za to, że narusza granice między dziedzinami wiedzy, a teoria krytyczna za to, że negatywnie ocenia *status quo*”¹⁰.

Wszelkie koncepcje stowarzyszania tych dwóch „wyrzutków” z akademii obiecują sprawić, że relacje między, na przykład, sztuką i nauką, będą traktowane z należytą podejrzliwością. Jeśli weźmiemy pod uwagę aktualny kontekst neoliberalny, taki sojusz na pewno przyniesie pożytek. Wolałbym jednak przejść od nastawienia krytycznego, typowego dla tradycyjnej teorii krytycznej, zachowującej dystans wobec innych dyscyplin, do refleksji nad taką relacją, której nie sposób zlokalizować. W dalszej części tego rozdziału poświęcę więcej miejsca osobliwemu zjawisku „braku lokalizacji”, teraz bo-

⁹ Jennifer J. SUMMER, *Relations of Suspicion: Critical Theory and Interdisciplinary Research*, „History of Intellectual Culture” 2003, nr 1, <https://www.ualgary.ca/hic/issues/vol3/7>.

¹⁰ *Ibidem*, s. 6.

wiem czytelnik powinien sobie przedstawić interdyscyplinarność, nie odwołując się do pojęcia granic, które automatycznie sugerują, że wszelkie mieszanki składają się z elementów o konkretnym pochodzeniu. Dlatego też w tym rozdziale proponuję nie tyle zniesienie granic między dyscyplinami czy też zdystansowanie się do nich, ile ich eksperymentalne przekraczanie lub tworzenie nowych modeli, definiowanych tu przez pryzmat teorii **interferencji fal**.

Co istotne, uwzględnienie interferencji fal oznacza przyjęcie podejścia z kręgu nowego materializmu, który odchodzi od rozróżnienia na sztukę i naukę, traktując je jako efekt sztucznie wytworzonej opozycji między kulturą i naturą lub typowego dla niektórych eksperymentów naukowych rozszczepienia na ludzkie koncepcje i nie-ludzi. Wręcz przeciwnie, wszystko, co można określić jako nie-sztuka, nie-nauka czy nie-filozofia, powinno prowadzić do rozmycia granic między nie-ludzkimi interwencjami w sztuce, zarazem składając do postawienia pytań o interwencje człowieka w nie-ludzkie światy. Żeby w pełni zrozumieć pożytek, płynący z braku lokalizacji w tym nie-ludzkim kontekście, trzeba wyraźnie odróżnić podejrzliwość od idealistycznej tradycji krytycznych konfrontacji z tym rodzajem wiedzy, który zajmuje się wyłącznie **siłami natury**. To istotne między innymi dlatego, że krytyczny dystans między sztukami i humanistyką jest definiowany z jednej strony przez kulturowy potencjał ludzkich idei, a z drugiej eksperymenty nauk ścisłych i technologii z siłami natury. W konsekwencji tego teoretycznego impasu marnujemy siły i środki, gdyż ludzkie idee i światy natury pozostają nadal odgradzone nieprzekraczalną przepaścią. Jak twierdzą idealiści, każdy krok w stronę nie-ludzkiego paradygmatu w sztukach i naukach humanistycznych grozi tym, że otworzą się szeroko drzwi, wpuszczając rozszalałe nauki i siły technologii. To zaś, jak się wydaje, doprowadzi do zniszczenia ludzkich idei¹¹. Jednak, jak twier-

¹¹ Arthur KRYSTAL, *The Shrinking World of Ideas*, „Chronicle of Higher Education”, 21.11.2014, <http://chronicle.com/article/Neuroscience-Is-Ruining-the/150141>

dzi Katherine N. Hayles¹², dystans zachowywany przez humanistów wobec projektów naukowych i technologicznych sprawia, że pomija się istotne wcześniejsze przypadki współpracy i dyskusje na temat kwestii etycznych. Dzisiaj potrzebujemy przede wszystkim jednego: jakiejś alternatywy dla impasu, wywołanego przez naukowy i idealistyczny determinizm. Interferencje fal, jak za chwilę pokażę, to nie tyle nowa teoria krytycznego dystansu, wypracowana na głębiach czy płycznach naukowych dyscyplin, ile nowa metoda krytycznej praktyki na **powierzchni**.

PRAKTYKA KRYTYCZNA I INTERFERENCJE FAL

Co oznacza krytyczna praktyka na powierzchni? Akademicy nie przebywają przecież ani na głębokich wodach, ani na płycznach, lecz niczym Lord Jim Conrada wykorzystują swoje ręce i nogi, żeby utrzymać się na powierzchni nakładających się na siebie fal, które każą nam spojrzeć prosto w twarz nieskończonemu potencjałowi kreacji-destrukcji. To właśnie na powierzchni dochodzi do spotkania wrażeń artystycznych, funkcji naukowych i filozoficznych koncepcji. Jednocześnie powinniśmy krytycznie podchodzić do politycznych efektów twórczej destrukcji w czasach, kiedy neoliberalne postulaty stanowią część tych wyłaniających się fal. To bowiem polityczny potencjał interferencji rozmaicie sytuuje naukowe dyscypliny w pozornie skonfliktowanych rytmicznych interferencjach szalejącego kapitalizmu, zaś jego *modus operandi* jest z natury kreacyjno-destrukcyjny. W konsekwencji, interferencje mogą współgrać z tymi samymi relacyjnymi wzorcami kreacji-destrukcji, które napędzają neoliberalny system, lub też **przyspieszyć** ich oddziaływanie. Inaczej mówiąc, krytyczne interferencje, nim się obejrzymy, mogą znaleźć się na grzbiecie niebezpiecznych fal interdyscyplinarności na

¹² Katherine N. HAYLES, *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago University Press 2017, s. 130-131.

uniwersytecie, wydane na łup politycznie określonych, rytmicznych interferencji kapitalizmu. To prawda, w momencie kryzysu, w jakim się znajdujemy, trudno sobie wyobrazić alternatywę dla neoliberalnego reżimu, który w sposób przyprawiający o dreszcz przerażenia przypomina instrumentalną politykę edukacji w stalinowskich latach trzydziestych ubiegłego wieku¹³.

Z bardzo podobnych powodów, jak się wydaje, Deleuze i Guattari wyrazili podobne zastrzeżenie wobec tego, czy i w jakim stopniu należy powrócić do interdyscyplinarności, w ówczesnym kontekście politycznym, kiedy uniwersytet zaczął dostawać się we władanie kapitalizmu. Ich sposób rozumienia nauki, sztuki i filozofii jako trzech odrębnych fal nabiera ponownie politycznego znaczenia¹⁴. Każdy wzór fal w abstrakcji interferencji powstaje bowiem podczas spotkania umysłów uczonych, artystów i filozofów w reakcji na chaos otaczających ich wydarzeń. Te fale mogą wchodzić we wzajemne interferencje na rozmaite kreacyjno-destrukcyjne sposoby, co jednak wcale nie oznacza, że doprowadzą do powstania nowych harmonijnych relacji czy formacji dyskursywnych. Innymi słowy, interferencja nie wytworzy nowej syntezy czy też nowego myślenia jednotorowego. Nie można jednak zapominać, że wynikiem interferencji nie jest złączenie się dyscyplin w nowej przestrzennej lokalizacji. Interferencja fal nie równa się bowiem stałej i określonej pozycji na siatce współrzędnych, to raczej nowy wzór, który ulega wzmocnieniu, kiedy przecinają się dwie lub więcej fal.

¹³ Craig BRANDIST, *The Perestroika of Academic Labour: The Neoliberal Transformation of Higher Education and the Resurrection of the „Command Economy”*, „Ephemera” 2017, nr 3, s. 583-607, <http://www.ephemerajournal.org/contribution/perestroika-academic-labour-neoliberal-transformation-higher-education-and-ressurrection>

¹⁴ *W Co to jest filozofia?* Deleuze i Guattari piszą o trzech odrębnych **plaszczach**. Moje alternatywne wykorzystanie „fal” to konsekwencja poszerzenia ich koncepcji interferencji, a także propozycja nieco inaczej zorientowanej interpretacji oryginalnego tekstu. Zob. bardziej obszerną dyskusję na ten temat: Tony D. SAMPSON, *The Assemblage Brain: Sense Making in Neuroculture*, University of Minnesota Press 2016.

Choć natrafiamy na pewną niezbieżność metodologii, kiedy fale na siebie nachodzą, zawsze istnieje możliwości pojawienia się nowości w jednym z trzech rodzajów interferencji (zewnętrzna, wewnętrzna i nieumiejscowiona). Należy zatem dostrzec znane refreny lub otwierające się możliwości w chwili, kiedy odrębne wcześniej fale zaczynają ze sobą interferować na tych trzech poziomach. W ten sposób interferencje pierwszych i drugich fal (zewnętrzne i wewnętrzne) oferują „wgląd w przyszłość filozofii (...), sztuki i nauki”¹⁵. Jak się jednak okaże, kwestią potencjału nieograniczonego braku lokalizacji stanie się to, że dana dyscyplina może odrzucić dotychczasowe metody, stając się nie-filozofią, nie-sztuką, nie-nauką. W efekcie nikt (artysta, filozof czy naukowiec) nie będzie mógł rościć sobie pretensji do zawłaszczenia jakiejś interferencji, jeśli tylko stała się nieumiejscowiona, ponieważ metody zmieniają się w akty piractwa na terenie poszczególnych dyscyplin. Istnieją jednak określone korzyści z bycia piratem na obszarze cudzej dyscypliny pod warunkiem, że interferencje fal nigdy nie zostaną ustabilizowane. Nie brakuje w nich pożądanych intensywności i wydarzeń, których nie da się wziąć w posiadanie. To idealne warunki dla uprawiania piractwa¹⁶. Na przykład, kiedy artystka plądruje funkcję nauki, żeby stworzyć nową figurę estetyczną, nie musi wcale ugrzęznąć w metodach, dyskursywnych formacjach czy istniejących odnośnikach. Nie znaczy to wcale, byśmy dążąc do braku lokalizacji, nie doświadczali dyktatu metodologii. Interferencja zawsze jest ograniczona. Na przykład, w wewnętrznych i zewnętrznych interferencjach w sztuce i nauce nigdy nie staje się więcej niż jednym wrażeniem czy funkcją. Sztuka postrzegana jako funkcja staje się wprawdzie nowym odnośnikiem dla funkcji, lecz póki nie utraci w pełni umiejscowienia, wrażenie zachowuje pamięć metody, z której się oryginalnie wyłoniło. Na tym

¹⁵ Arkady PLOTNITSKY, *From Resonance to Interference: The Architecture of Concepts and the Relationships among Philosophy, Art, and Science in Deleuze and Guattari*, „Parallax” 2012, nr 1, s. 19-32, tu: s. 22.

¹⁶ Gabriel KUHN, *Life Under the Jolly Roger: Reflections on Golden Age Piracy*, PM Press 2010, s. 28.

właśnie polega ograniczenie metodologiczne, które jedna dyscyplina nakłada na inną, jak chcieli, pisząc o abstrakcji, Deleuze i Guattari.

Żeby wytworzyć ten rodzaj nowości, jaki obiecuje brak umieszczenia, interferencja musi oscylować we wszystkich kierunkach. Filozof plądruje metody naukowe oraz praktykę artystyczną, z kolei naukowiec piratuje obszary filozofii i sztuki. Z pewnością przywołany wcześniej przykład neuroestetyki to jawny przypadek piractwa, dokonany głównie przez naukowca, który niespecjalnie zaprzęta sobie głowę swoistością metod artysty czy też jego wyobrażeń o wielkiej sztuce. Interferencja nie jest sama w sobie interdyscyplinarna, jeśli będziemy przez to rozumieć osiągnięcie jedności za sprawą udanej syntezy. Nie oznacza relacji harmonijnej. Pozostaje – i musi pozostawać – ambiwalentna, komplementarna i antagonistyczna. Jej główny cel to krytyczna kreatywność i destrukcyjność w jednym i tym samym czasie.

Nadrzędnym celem krytycznej interferencji nie jest synteza, lecz omijanie stereotypowych idei, opinii i reżimów percepcji, powiązanych z konkretnymi metodologiami. To zaś oznacza w ostatecznym rozrachunku wyjście poza ograniczenia **interferencji zewnętrznych i wewnętrznych** w kierunku takiej interferencji, która mówi „**nie**” **samej sobie**. Chodzi o ruch w stronę „nieumieszczonych interferencji, które wychodzą poza wszystkie istniejące dziedziny wiedzy”¹⁷, coś w rodzaju superpozycji stanów kwantowych. Inaczej niż w umiejscawiającej fizyce klasycznej w przypadku nałożenia na siebie tego, co uzupełnia i tego, co kasuje interakcje między falami, rzeczy stają się coraz dziwniejsze w superpozycji stanów kwantowych. Dzieje się tak, ponieważ fale (i cząsteczki) mogą znajdować się w wielu miejscach równocześnie. Zatrzymajmy się teraz jednak przy kilku przykładach, które pokażą, na czym polegają zewnętrzne i wewnętrzne interferencje.

¹⁷ Arkady PLOTNITSKY, *From Resonance to Interference*, s. 21.

I. INTERFERENCJE ZEWNĘTRZNE. OSOBISTOŚCI

Choć Deleuze opisuje młodego Paula Klee jako artystę, którego zmysłowe abstrakcje wytwarzały zewnętrzną interferencję, kiedy napotykały matematyczne teorie Leibniza¹⁸, stosunek artysty do nauki był ambiwaletny i zmieniał się z jego wiekiem¹⁹. Jako młody człowiek ponoć wyznawał zasadę, że nauka o barwach powinna pomagać artystcie w doborze **odpowiedniego** koloru. Później jednak odrzucił system kolorów wprowadzony ówczesznie przez chemika, Niemca Wilhelma Ostwalda. Jak sam to ujął: „To, co łączy większość artystów, czyli niechęć wobec koloru jako nauki, zrozumiałem dopiero niedawno temu, czytając teorię kolorów Ostwalda”²⁰.

Później Klee uznał, że naukowcy patrzą z góry na artystów, uważając ich za dziecinnych. Mimo to teza Ostwalda, że stosując „ogólną zasadę”, udało mu się wytworzyć „harmonię, używając tonów o tej samej wartości”, nie tylko kazała Klee myśleć, że Ostwald w rzeczywistości pozostał dzieckiem, ale też przekonała go, że wprowadzenie przez chemika systemu kolorów może skończyć się ograniczeniem sztuki z jej duszy²¹.

Na chwilę zostawiając na boku naukę o kolorach, gdyż to inny rodzaj interferencji, musimy potraktować zmieniającą się relację Klee z Ostwaldem jak interferencję zewnętrzną, która rezonuje między dyscyplinami, lecz pozostaje wewnątrz ograniczeń metodologicznych, omawianych powyżej. W ten sposób hasłami wywoławczymi dyscyplin stają się nazwiska wielkich osobistości, których skok w szerokie wody własnej dyscypliny wywołuje niekiedy rozchodzące się fale, które jako interferencje oddziałują poza jej granicami. Alfred N. Whitehead to wyjątkowy przykład takiej osobistości, którego

¹⁸ Gilles DELEUZE, *The Fold: Leibniz and the Baroque* [1988], Continuum 2006, s. 15-16.

¹⁹ Philip BALL, *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*, University of Chicago Press 2003, s. 357.

²⁰ Cyt. za: *ibidem*.

²¹ Cyt. za: *ibidem*.

funkcjonalna matematyka wdarła się w świat konceptów filozoficznych, w wyniku czego, na przykład, wektory stały się prehensjami w jego pracy *Process and Reality*²². Większość wielkich osobistości pozostaje jednak przykuta do swoich dziedzin ze względu na wykorzystywane metody. Naukowcy odczuwają potrzebę uznania (lub odrzucenia) swoich wielkich poprzedników, żeby uzasadnić własne stanowisko. Filozofowie wykorzystują wielkich poprzedników, żeby wzmocnić spójność przekazu lub wyraźniej zaznaczyć złącze, w którym jedna szkoła filozoficzna zrywa z naukami poprzedniej²³. Także wielkie osobistości nauki produkują podobne miejsca odcięcia od istniejącego paradygmatu (Newton, Einstein, Bohr). Oczywiście, sztuka ma swoich gigantów, niczym kamienie milowe znaczących modne i meandrujące ścieżki. Imiona niektórych wyblakły lub zostały zapomniane, inne przywrócono do życia i zyskały nowe barwy. W rozmaitych miejscach te ścieżki przecinają się z drogami innych dyscyplin, jak stało się w przypadku Klee i Ostwalda. Podobnie, kiedy sztuka abstrakcyjna i konceptualna spotkały się pod koniec XX wieku, widzieliśmy jak wrażenia wywoływane przez sztukę i koncepcje filozoficzne zaczęły się na siebie nakładać. Niekoniecznie był to przypadek harmonijnej zbieżności, gdyż pojawiło się ryzyko osłabienia siły afektywnej wrażeń zmysłowych, które stały się czymś, co Deleuze i Guattari nieoczekiwanie uznali za znieczulającą jakość konceptualnego *readymade*²⁴. Inaczej mówiąc, kiedy wrażenia zmysłowe i koncepty nakładają się na siebie, te drugie tracą polityczną zdolność do rezonowania na poziomie afektów, ponieważ dzieło sztuki przesiąka znaczeniami, utrudniającymi odczuwanie.

Żeby zastanowić się nad kolejnymi ograniczeniami, potencjalnością takiego nakładania się dyscyplin i zasięgiem rozchodzących się fal, wywołanych przez wielkie osobowości i czasem powodujących interferencje z metodologicznymi kompetencjami innej dyscy-

²² Alfred N. WHITEHEAD, *Process and Reality* [1929], Free Press 1985.

²³ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *What Is Philosophy?*, s. 125.

²⁴ *Ibidem*, s. 198.

pliny, warto spojrzeć po raz kolejny na neuroestetykę. To właśnie na tym obszarze nauka próbuje bowiem funkcjonalizować wrażenia zmysłowe, wywoływane przez sztukę. Zgodnie z programem neuroestetyki, choćby tym, który stworzył neurobiolog Semir Zeki, badania sztuki i mózgu zaczynają się od funkcji kory wzrokowej, powszechnie uznawanej za siedlisko zmysłu wzroku. Prowadzi to do „nieuchronnej” konkluzji, że „funkcja sztuki jako takiej to jedynie przedłużenie funkcji mózgu”²⁵. Nie tylko doświadczanie sztuki zależy wyłącznie od „nadrzędnej zdolności widzenia” za pośrednictwem kory wzrokowej²⁶. Zeki wychwala również takich wielkich artystów, jak Michał Anioł, Cézanne, Matisse, i Mondrian jako podobnych jemu poszukiwaczy wiedzy na temat tej funkcji. Jak się wydaje, taka zakładana wzajemność między sztuką i nauką wynika z pragnienia, żeby pojąć, jak ci wielcy artyści postrzegali prawdziwe przedmioty, na takich samych zasadach, na jakich neurobiolog stara się zlokalizować funkcje wiedzy w korze wzrokowej.

Nie tak szybko! Musimy stawić czoła kilku praktycznym kwestiom. Po pierwsze, co oczywiste, większość tych artystów to byli malarze! Tym samym wstępne studia nad estetyką, które podjął Zeki, ograniczały się do specyficznego gatunku sztuki. Dlatego nim pójdziemy dalej, powinniśmy ze wspomnianą wcześniej podejrzliwością przyjrzeć się ustaleniom neuroestetyki. Zeki dąży do syntezy funkcji neurobiologii i wielkich malarzy, a w gruncie rzeczy chce zmienić doświadczenie jednego gatunku sztuki w funkcję piękna, odmawiając innym miejsca w kanonie. Jak się wkrótce okaże, ten nurt neuroestetyki dokonuje selekcji nawet w obrębie malarstwa, uznając choćby wielkich kubistów za artystów, którzy heroicznie starali się naśladować funkcję mózgu, lecz (z neurobiologicznego punktu widzenia) z mniejszym sukcesem niż artyści bardziej realistyczni. Vermeer zatem zasłużył na więcej pochwał, gdyż udało mu

²⁵ Semir ZEKI, *Art and the Brain*, „Daedalus” 1998, nr 2, s. 71-103, tu s. 71.

²⁶ *Ibidem*, s. 72.

się bardziej zbliżyć do Platońskiego ideału, o czym Braque mógł tylko pomarzyć²⁷.

Druga istotna kwestia praktyczna to pytanie o to, jak poddać krytyce taką tendencję w neuronaukach, która chce konkretne formy artystyczne powiązać z określonymi rejonami w mózgu²⁸. Nawet bowiem, kiedy neuroestetyczne soczewki odsuwają się od statycznych płócien, żeby skierować się, na przykład, na ruchome przedmioty sztuki kinetycznej, czynią tak jedynie w tym celu, żeby postawić tezę, jakoby *mobile* Alexandra Caldera powstały jako doskonale bodźce dla innego rejonu komórek mózgowych, których funkcja sprowadza się do procesowania ruchu. Zeki wprowadza ponadto wyraźne rozróżnienie na partie mózgu, które służą do odbioru sztuki abstrakcyjnej, i te, które postrzegają sztukę przedstawiającą²⁹. W ten sposób dochodzimy do tego, co niektórzy podejrzliwi krytycy w gronie neuronaukowców nazwali rodzajem neurofrenologii³⁰, opierającej się na dalece uproszczonym wyobrażeniu, że każdy obszar mózgu inaczej ocenia różne gatunki sztuki. Mogłoby się wydawać, że w poszukiwaniu funkcji piękna neuroestetyka przyjmuje ograniczoną sztywnymi granicami koncepcję „wielkiej sztuki”. Prowadzi to nie tylko do umiejscawiającego traktowania sztuki jako funkcji mózgu, ale także odsuwa na bok sporną kwestię (i podejrzenie) odnośnie tego, jak sztuka zdobywa wielkość.

W ostatecznym rozrachunku to ograniczenia metodologiczne, które wielcy artyści sami nałożyli na potencjał interferencji, wyznaczają zakres jego realizacji na poziomie zewnętrznym. Wielcy artyści skazani są bowiem na takie interferencje, które mogą rezonować między poziomami, gdyż obowiązuje tu „zasada”, że „interferująca dyscyplina musi postępować zgodnie ze specyficznymi dla niej me-

²⁷ *Ibidem*, s. 80.

²⁸ Tony D. SAMPSON, *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, University of Minnesota Press 2012.

²⁹ Semir ZEKI, *Art and the Brain*, s. 87.

³⁰ Robert G. SHULMAN, *Brain Imaging: What It Can (and Cannot) Tell Us about Consciousness*, Oxford University Press 2013, s. 93.

todami”³¹. Brak zainteresowania Klee dla nowej nauki o kolorach ma swój odpowiednik w metodach stosowanych w nauce, gdzie autonomia wrażeń zmysłowych pozostaje w wyrażnie antagonistycznych relacjach z funkcjami wiedzy naukowej. Próby badania wrażeń zmysłowych sztuki za pomocą metod naukowych to, jak widać, nic nowego, jednak za sprawą neuroestetyki te wrażenia, jakby można powiedzieć właściwym jej językiem, stały się jeszcze bardziej funkcjonalne.

Kierując się podejrzliwością, powinniśmy po raz kolejny bliżej przyjrzeć się problematycznej tezie, że **wewnątrz** mózgu istnieje w izolacji zestaw uniwersalnych zasad, definiujących piękno. Zacząć zaś należy od odnotowania, że kiedy neuroestetyka skupia uwagę na najsłynniejszych dziełach malarskich jako podstawie definicji piękna, to całkowicie ignoruje politykę sztuki, czyli historyczne zmiany form mecenatu, który początkowo stanowił przywilej społecznych elit, a w tej chwili zależy od rynku sztuki, zdominowanego przez kapitalistyczne korporacje i oligarchów na wspaniałych jachtach. Na przykład, zajmując się przede wszystkim funkcjonalnymi poruszeniami sztuki kinetycznej w mózgu, neuroestetyka całkowicie odrzuca istotną politykę płynnego ruchu, zależnego od wrażenia zmysłowego wywoływanego przez performatywne rzeźby Caldera³². To właśnie źródło typowych dla starej szkoły inklinacji naukowców do tego, żeby wykluczać niektóre dzieła sztuki z definiowanej przez neuroestetykę sfery piękna, gdyż znajdują się poza kanonem lub ich podobieństwo do rysunków dzieci nie licuje z konserwatywną wizją tego, co ustanawia „wielką sztukę”. W konsekwencji maskują oni swoją niechęć do zauważania takich sposobów uprawiania sztuki, które pozostają poza elitarnymi galeriami, domami aukcyjnymi i korporacyjnymi spółkami holdingowymi, dominującymi na rynku sztuki. Wbrew temu, co pisali Deleuze i Guattari, zaskakujące za-

³¹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *What Is Philosophy?*, s. 217.

³² Marko DANIEL, *Between Paris and New York: Fountains, Fluidity, Politics*, [w:] *Alexander Calder: Performing Sculpture*, red. Achim BORCHARDT-HUME, Yale University Press 2015, s. 42-53, tu s. 52.

interesowanie dla potencjalnie neutralizującego efektu połączenia wrażeń zmysłowych sztuki abstrakcyjnej z *readymades* konceptualistów jest zapewne wynikiem absurdałnej inferencji krytycznej samych *readymades*, która sprawiła, że ten koncept znalazł się w rejonie współczesnej estetyki i wreszcie doprowadził do podważenia metodologicznych granic między sztuką i ideami filozoficznymi.

Z podobną funkcjonalizacją wrażeń zmysłowych mamy w neuroestetyce do czynienia w dziedzinie projektowania, gdzie tacy praktycy i teoretycy, jak Anthony Dunne i Fiona Raby³³, podobnie jak Benjamin Bratton³⁴, wykorzystali krytyczną i spekulacyjną teorię, by zmienić dominujące zasady kapitalistycznego projektowania przemysłowego. Projekt Garneta Hertza³⁵ zasługuje tu również na uwagę, ponieważ wychodzi poza tworzenie krytycznej czy spekulatywnej narracji, proponując koncepcję zmierzającą wprost do **krytycznego wytwarzania** funkcjonalności projektowanych przedmiotów. Polityka wrażeń zmysłowych, które wywołuje ten przedmiot, nie ustępuje zatem miejsca funkcjonalności przemysłowej czy neutralizującej konceptualizacji, które pojawiają się jako funkcjonalność niepokornej politycznie **figury estetycznej**. Innymi słowy, Hertz krąży wokół idei przedmiotów projektowanych, wytwarzając w procesie ich tworzenia politykę wrażeń zmysłowych.

³³ Anthony DUNNE, Fiona RABY, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, The MIT Press 2013.

³⁴ Benjamin BRATTON, *On Speculative Design*, „DIS magazine” 2016, <http://dis-magazine.com/discussion/81971/on-speculative-design-h-bratton/> (25.04.2019).

³⁵ Garnet HERTZ, *AMT Interview with Garnet Hertz*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=UD43kCv1wY>

2. INTERFERENCJE WEWNĘTRZNE.

KONCEPTUALNE INDYWIDUALNOŚCI. ROJĄCE SIĘ DEMONY I FIGURY ESTETYCZNE

[Interferencja wewnętrzna] zabiera filozofię poza jej własną dziedzinę, na przykład w rejon nauki czy sztuki, co utrudnia, a nawet uniemożliwia, podjęcie decyzji, do jakiej dziedziny dana koncepcja należy³⁶.

Na poziomie wewnętrznym interferencje to zjawiska żywotne, wszechobecne i nie-ludzkie. Z powodzeniem mogą **istnieć** poza granicami metody wielkich osobowości, powodując **ześliżnięcie się** z jednej dziedziny w inną. Na przykład, filozofia wykorzystuje **konceptualne indywidualności**, żeby nadać życie swoim ideom, należy jednak podkreślić, że nie chodzi tu o **historyczne czy żyjące** nadal osoby. Zaratustra postrzega świat inaczej, niż czynią to ludzie, ponieważ pozostaje czystą ideą. W *Co to jest filozofia?* Deleuze i Guattari podobnie posłużyli się taką indywidualnością (głupcem), żeby pokazać, jak głupota wystawia na próbę stereotypowe metodologie uznanych filozofów³⁷. Pytania, które zadaje głupiec, to interferencje idei – absurdalne, utracone, rozproszone, anormalne i dysfunkcjonalne. Nie zdołają zniszczyć istniejących metod, ale mogą spowolnić ich działanie, sprawić, że zaczną się jąkać. Wewnętrzne interferencje nauki podobnie znajdują wyraz poza obszarem ludzkiej podmiotowości. W przeszłości najczęściej wyobrażanymi nie-ludźmi były rojące się demony, które wchodziły w interakcje z zależnymi zmiennymi, obliczeniami i szybkością ewaluacji, a także respektowały ograniczenia narzucane przez archaiczną technologię i wczesne techniki gromadzenia danych. Na przykład, demon Maxwella śmiało wkraczał tam, gdzie nie sięgnął dotąd ludzki podmiot czy technologia. Lecz i inne nie-ludzkie, nieorganiczne sprawczości posiadają demoniczne własności. System kolorów Ostwalda opiera się choćby na obserwo-

³⁶ Arkady PLOTNITSKY, *From Resonance to Interference*, s. 22.

³⁷ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *What Is Philosophy?*, s. 63-66.

wanym przez Newtona zjawisku pryzmatu, który ujawnia coś, czego ludzkie oko nigdy nie widziało: rozszczepia światło na różne barwy. Dziś coraz częściej nowe technologie przejmują funkcje rojących się demonów. Sonden kosmiczne, sztuczna inteligencja i formy sztucznego życia mają moc przekraczania granic ludzkiej percepcji, żeby **doświadczyć** zdarzeń o nieznanach dotąd funkcjach. Jednak i takie demony mają swoje ograniczenia. Neuroobrazowania, które polegają na **spojrzeniu** w głąb mózgu i ujawnianiu funkcji neuronów w działaniu, nie należy traktować jako **Wszystkowidzącego Oka**. Takie demony bywają porównywane do oka na szczycie stożka³⁸. **Mają wiele ślepych płamek**. Z pewnością zatem neuroobrazowanie potrafi pokazać napływ krwi do sieci neuronów. Dlatego też neurobiolog może przyjąć, że funkcje mózgu są w jakiś sposób skorelowane ze sposobem, w jaki powstają konkretne wrażenia i pośrednio przedstawiane zachowania. Jednak funkcjonalny rezonans magnetyczny nigdy nie zdoła pokazać w mózgu, na przykład, idei piękna.

W przypadku artysty wewnętrzne interferencje przybierają formę figur estetycznych, za których pośrednictwem może on eksperymentować z wrażeniami zmysłowymi. Figury wzbogacają zatem nasz świat o nieznanne dotąd odmiany doświadczeń³⁹. Po raz kolejny neuroestetyka, która mogłaby poszukiwać piękna w marynistycznych obrazach Turnera, nie chce dostrzec tego, że to właśnie figura morskiego krajobrazu jako takiego bierze na siebie rolę estetyki. Podobnie, to wcale nie Duchamp czy von Freytag-Loringhoven, lecz raczej ich *readymades*, które wyglądają, jakby wyszły spod ręki dziecka, oraz dadaistyczne performanse, postawiły pod znakiem zapytania granice między koncepcjami i wrażeniami. Tak długo, jak najwięksi artyści i filozofowie przestrzegają ograniczeń właściwych dla swoich metod, między ich koncepcjami i wrażeniami utrzymuje się rezonujący dystans, uniemożliwiając ich pełne połączenie. W przeciwieństwie jednak do roju demonów w nauce, figury estetyczne generalnie

³⁸ *Ibidem*, s. 128-129.

³⁹ *Ibidem*, s. 175.

ustanowiły bliskie związki z konceptualnymi indywidualnościami filozofów. Łączy je bowiem wiele podobieństw, jeśli weźmiemy pod uwagę możliwości ich interwencji. Z jednej strony konceptualna persona, jak choćby wspomniany głupiec, pomaga krążyć wokół stereotypowych idei i postaw filozoficznych. Z drugiej wszakże figury estetyczne mogą interweniować w percepcyjne reżimy, jak choćby te ustanowione przez metodologię neuroestetyki, która podporządkowuje wrażenia relacjom między podmiotem i przedmiotem.

Trzeba jednak odnotować, że równie wiele ograniczeń wynika ze spotkań wewnętrznych interferencji między sztuką i filozofią, co ze ślepych płamek naukowych demonów. Te interferencje przechodzą jedna w drugą, ale tylko tak długo, jak wytwarzają wrażenia koncepcji i koncepcje wrażeń⁴⁰. Nie jest to kwestia metodologii, lecz raczej często dziś przywoływanych obaw Deleuze'a o dwa różne następstwa spotkania wydarzeń rzeczywistych i wirtualnych, w których pojawiają się interferencje. Z jednej strony konceptualne osoby jak piraci Prometeusza ożywiają idee, kradnąc życie sztuce, żeby uzyskać heterogeniczną spójność. Sama zaś idea to aktualizacja wirtualnego wydarzenia. Z drugiej strony figura estetyczna jest rodzajem wampira, gdyż stara się przenieść inne ciało w sferę wirtualności. Takie wampiry żyją dzięki afektom, zapewniając wirtualność wydarzenia za pośrednictwem figury. Kiedy jednak okazuje się, że te figury to w gruncie rzeczy żywi umarli, wrażenie idei może przeobrazić się wyłącznie poprzez inny sposób wyrażenia⁴¹. Niczym filmowy wampir, który zmienia status ciała ostatniej ofiary na wirtualny, czy też kubistyczny *Akt schodzący po schodach* Duchampa lub kapelusze wytwarzające ciastka von Freytag-Loringhoven, inność figur estetycznych nadaje wydarzeniu ciało, życie i niezmierzone nowe możliwości. Powtórzmy jednak dla jasności: w przypadku tych figur nie chodzi jedynie o to, by pochwycić wydarzenia w ich figuratywnym

⁴⁰ *Ibidem*, s. 177.

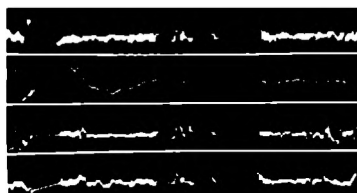
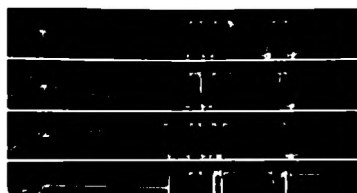
⁴¹ *Ibidem*.

podobieństwie. To wręcz warunek nadania życia kompozycji poza przedstawianiem żyjących – jak robi to choćby Vermeer!

INTERFERENCJE SZTUKI

E.E.G. Kiss

Demony neuroestetyki to częściowi obserwatorzy w tym sensie, że potrafią odebrać wrażenie piękna jedynie za pośrednictwem funkcji. Co jednak z wewnętrzną interferencją wrażenia z funkcją i wzrastającą liczbą figur estetycznych, które zamieszkują świat neurobiologii? Jednym z podejmujących tę kwestię projektów „artystyczno-naukowych” jest *E.E.G. KISS* Lancel/Maata, czyli performans i instalacja artystyczna, która „sprawdza, jak pocałunek



1. Lancel/Maat, *EEG KISS*, 2014.

można przetłumaczyć na dane biologicznego feedbacku”⁴³. Mówiąc w skrócie, uczestnicy tej instalacji zakładają na głowę elektrody EEG, które mierzą aktywność ich fal mózgowych podczas „eksperymentów z pocałunkiem na żywo”.

Choć *E.E.G. KISS* to przede wszystkim odpowiedź na kwestię prywatności i zaufania za pośrednictwem koncepcji **publicznej intymności**, w projekcie tym pojawiają się wewnętrzne interferencje między funkcją estetyczną i funkcją neurobiologiczną, których nie można ignorować. Na tym poziomie interferencji metodologia neurobiologiczna, która zakłada, że doświadczenie sztuki to głównie sprawa umiejscowienia, ulega zakwestionowaniu na wiele sposobów, które demonstracyjnie stawiają opór funkcjonalizacji wrażeń zmysłowych. Jak podkreśla Flora Lysen, prowokacyjne pytanie artystów, jak „możemy określić ilościowo odczucie pocałunku”⁴³ na podstawie zapisu EEG, stawia na głowie naukowe ustalenia na ten temat. Performans pocałunku więcej bowiem mówi o odczuciach oglądających w stosunku do neurobiologii niż o ich wzajemnych uczuciach, znajdujących odbicie w falach mózgowych podczas pocałunku. Według Lysen nie chodzi tu o naukową „inscenizację spektaklu pocałunku”⁴⁴, jak można było tego doświadczyć we wcześniejszych technologiach medialnych, na przykład w filmie. Tu dzieje się coś diametralnie innego, gdyż „całowanie się służy jako ikoniczny przypadek spektaklu nauki”⁴⁵. Naukowo-artystyczny projekt przekracza granice metodologiczne, dzielące neurobiologię od współczesnej sztuki. Jak ujmuje to Lysen: „Ten projekt artystyczny znajduje się po obu stronach trudnej i wieloznacznej linii: korzysta z autorytetu i popularności badań neurobiologicznych i zmienia nas w ich przedmiot, a jedno-

⁴³ LANCEL/MAAT, *E.E.G. KISS* (2017), <https://www.lancelmaat.nl/work/e.e.g.-kiss/>

⁴⁴ Flora LYSEN, *The Neurofutures of Love*, „Baltan Quarterly” 2016, nr 4, s. 4-5, tu s. 4.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

częściej wystawia na widok badania naukowe jako takie i zmienia nas we współbadaczy tej naukowej sytuacji"⁴⁶.

W tej inscenizacji neurobiologicznego badania estetyczna figura elektroencefalografii pocałunku „nieustannie stawia pod znakiem zapytania granice tego, co uważa się za usankcjonowany naukowo pomiar aktywności mózgu”⁴⁷. Lysen twierdzi, że taka inscenizacja „uniemożliwia” rozplątanie splotu „logiki «sztuki» i «nauki»”⁴⁸. A zatem metodologiczny cel neuroestetyki, czyli znalezienie piękna w funkcjach mózgu, zostaje w takim stopniu zredefiniowany, że zaczynamy teraz dostrzegać wymiar estetyczny tego, co Lysen nazywa „neuromanią”⁴⁹. Rzeczywiście coraz trudniej zidentyfikować, w obrębie jakiej dyscypliny się znajdujemy. Czy *E.E.G. KISS* to sztuka-nauka czy nauka-sztuka? W tym zatem kontekście estetyczna figura pocałunku wyzwala wewnętrzne interferencje, które prześlizgują się pomiędzy płaszczyznami obu dyscyplin.

ECOLOGIAS VIRALES

Innym nurtem w sztuce współczesnej, który wytwarza wewnętrzne interferencje między wrażeniami, ideami i funkcjami, jest wykorzystanie nie-ludzkich performansów, jak dzieje się choćby w eksperymentach z mrówkami zombie ekwadorskiego artysty **Kuai Shena**. Nawiązując do fascynacji owadami, wyrażanej od dawna przez artystów, choćby w dziełach surrealistycznych⁵⁰, estetyczna figura jego *Ecologias Virales* wychodzi poza inspirowane marzeniami sennymi metamorfozy owadów malowanych przez Dalego, aranżując w galerii demonstracyjne performanse nie-ludzi. Pomagają one Shenowi uniknąć antropocentrycznych reżimów percepcji, oferując wgląd

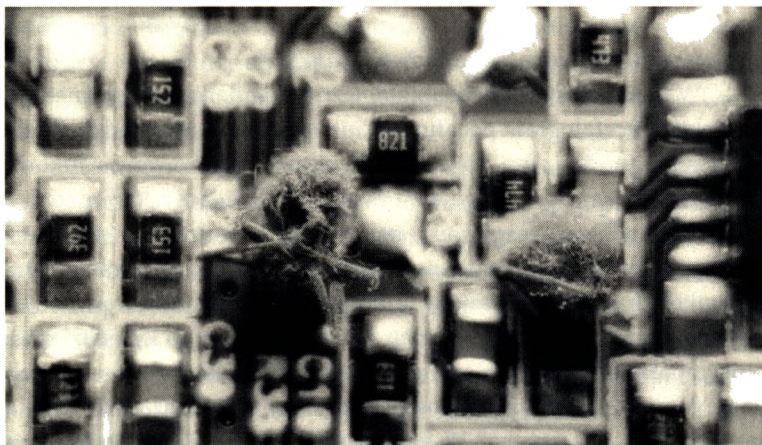
⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Jussi PARIKKA, *Owady i media* [2010], tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiery, Księgarnia Akademicka 2017.



2. Kuai Shen, *Viral Ecologies*, 2012.

w systemy społeczne, które są swoiste wyłącznie dla mrówek zombie⁵¹. Te południowoamerykańskie mrówki tak bardzo fascynują, ponieważ są zainfekowane przez pasożytujące na nich grzyby (*Cordyceps unilateralis*), które sprawnie dostosowują ich zachowania do własnych potrzeb reprodukcyjnych. Takie „anarchiczne formy” wyłaniających się dopiero systemów społecznych mogą nawet zrodzić nowe sposoby postrzegania ludzkich i nie-ludzkich społeczności jako nie tylko zdecentralizowanych, ale wręcz zaraźliwych. Trudne do przewidzenia performanse zarażonych mrówek nadają życie wiralnej koncepcji społeczności, która zdaje się „obca” typowo ludzkiemu modelowi rozproszonej inteligencji zbiorowej. Widać tu dość oczywiste paralele między tymi nie-ludzkimi wiralnymi ekologiami a aktualną kondycją lunatycznej wiralności ludzko-cyfrowych asamblaży⁵².

⁵¹ Kuai SHEN, *Interview*, „CLOT Magazine” 2017, <http://www.clotmag.com/kuai-shen>

⁵² *Ibidem*; Tony D. SAMPSON, *Virality*.

Eksperymenty Shena nastroczają wiele problemów, nawet jeśli odsuniemy na bok kwestie etyczne, związane z wykorzystaniem żywych owadów w sztuce. Takie projekty są także prawdziwą zmorą dla kuratorów, gdyż mrówki i inne owady zachowują się anarchicznie i zawsze będą próbowały ominąć metodologiczne ograniczenia estetycznej figury, żeby swobodnie wędrować po podłodze galerii. Być może anarchia interferencji powodowana przez estetyczną figurę mrówek zombie wskazuje ten punkt, w którym nie-ludzie odrzucają metody artysty-człowieka.

3. NIEUMIEJSCOWIONE INTERFERENCJE

Zaskakująca idea czasowości natury A.N. Whiteheada⁵³ może nam pomóc w zmierzeniu się z nadzwyczajnym przemieszaniem nieumiejscowionych interferencji. Jak bowiem twierdził brytyjski filozof, doświadczenie nie zaczyna się po prostu w chwili, kiedy dochodzi do głosu świadomość ludzkiego podmiotu. Jego zdaniem, doświadczenie już zawsze znajduje się **gdzieś tam** w przedustawności świata. W kontekście mojego artykułu oznacza to, że naturalne piękno nie jest jedynie zjawiskiem doświadczanym w określonym miejscu **wewnątrz** mózgu. Doświadczenie zdarzeń naturalnego piękna nie zaczyna się w chwili, kiedy pojawia się ludzka percepcja. Mówiąc inaczej, człowiek i jego aparat percepcyjny nie mogą przypisywać sobie autorstwa ani wydarzeń naturalnego piękna, ani idei natury, ponieważ jedno i drugie istniało, zanim pojawiła się ludzkość. A zatem to nie ludzka percepcja przyciąga uwagę do doświadczanego przez świat naturalnego piękna. Wręcz przeciwnie, to doświadczenie świata zwraca uwagę na ograniczenia ludzkiej percepcji, uwięzionej w **tu** i **teraz**, lecz błędnie oddzielonej od zmiennej natury, z której się wyłoniła. Dlatego to nie tylko ludzka percepcja rzuca światło na do-

⁵³ Alfred N. WHITEHEAD, *The Concept of Nature* [1920], Dover Publications 2004.

świadczanie, lecz doświadczenie świata zwraca uwagę na anomalię, jaką jest ludzka percepcja.

Ponadto, w wyraźnej opozycji do fenomenologicznego ujęcia percepcji, która pojawia się jedynie w lokalizowanych punktach (na przykład, w mózgu podmiotu doświadczającego jakiegoś przedmiotu) i dokładnie określonym czasie (**tu** i **teraz**), brak umiejscowienia nie pozwala na oddzielenie się percepcji od natury. Innymi słowy, teoria nieumiejscowienia nie musi wcale odgraniczać kompleksu „czasowego zagęszczenia”⁵⁴ i intensywności trwania w czasie **aktualnych** momentów (lub wydarzeń) prymarnego doświadczenia od ucieleśnionego doświadczenia w zlokalizowanym punkcie w czasie i przestrzeni, postrzeganych jako pochodne jakości⁵⁵. Mówiąc krótko, doświadczenie nieumiejscowionych interferencji nie zaczyna się od człowieka. **Zaczyna się od wydarzenia.**

Należy podkreślić, że każde stwierdzenie, jakoby ludzka percepcja była nadrzędnym aspektem doświadczenia, musi się spotkać z dużą dozą niedowierzania. Oczywiście, uświadomiona ludzka percepcja nie jest wcale złudzeniem. Jak słusznie pisze Hayles, coś istotnego nam umknie, kiedy czytając ten fragment, nie zdołamy rozpoznać wagi naszej świadomej percepcji⁵⁶. Z całą pewnością doświadczamy naszej świadomości! Rację ma jednak również Isabelle Stengers, zwracając uwagę na to, że z tego punktu widzenia świadoma percepcja w definicji Whiteheada nie jest **miejszem dowodzenia**. Ona jedynie bierze pod uwagę coś, co pojawiło się w zmiennej naturze⁵⁷. Nie tak definiuje swój cel neuroestetyka, kiedy szuka piękna w wizualnej percepcji, traktując je jako określoną funkcję ludzkiego mózgu. Natomiast nieumiejscowione ujęcie percepcji nie uznaje mózgu za twórcę rzeczywistości. A zatem to nie percepcja de-

⁵⁴ *Ibidem*, s. 56.

⁵⁵ Didier DEBAISE, *Nature as Event: The Lure of the Possible*, Duke University Press 2017, s. 8-15.

⁵⁶ Katherine N. HAYLES, *Unthought*, s. 65-66.

⁵⁷ Isabelle STENGERS, *Thinking with Whitehead: a Free and Wild Creation of Concepts* [2002], Harvard University Press 2014, s. 147.

cyduje o tym, czy rzeczy są mniej lub bardziej rzeczywiste! Percepcja jedynie odnotowuje chwilowe zaistnienie w doświadczeniu postrzegającego niekiedy zwodniczych wydarzeń w **tu** i **teraz**. Percepcja przynosi często błędnie zlokalizowane abstrakcje o wiele bardziej skomplikowanej rzeczywistości doświadczanej w konkretnym wydarzeniu. Jak zatem uważał Whitehead, to nie percepcja, lecz proces zachodzący w rzeczywistości wytwarza podmiotowe doświadczenia. Podkreślę raz jeszcze: nie chodzi wcale o to, że uważność nie istnieje. Oczywiście, kiedy to czytamy, wiemy doskonale, co robimy. Sednem argumentacji jest tutaj coś innego, a mianowicie, że umysł posiada jedynie „punkt zaczepienia” w doświadczeniu, nie stanowi zaś „miejsca dowodzenia”, jak błędnie nam się wydaje⁵⁸.

Starając się zrozumieć, jak zdefiniowane przez Whiteheada nieumiejscowione interferencje mogą pomóc w odejściu od myślenia w ramach dyscyplin, warto zacząć od następujących trzech kwestii:

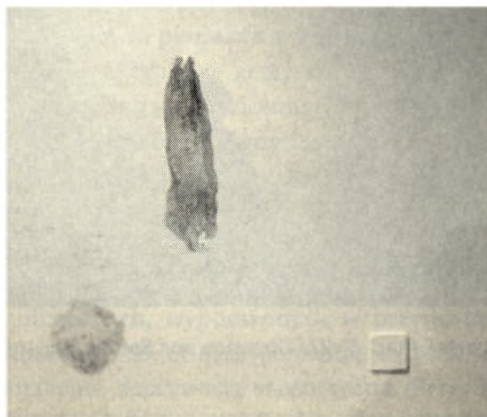
1. Nieumiejscowiona teoria powinna odciąć się od nurtów filozoficznych opartych na pojęciu podmiotu i ludzkiej świadomości. Powinna zatem całkowicie zanegować solipsystyczne założenie, że ludzie są władcami percepcji w chwili, kiedy doświadczają materialnych substancji jedynie za pośrednictwem ich drugorzędnych własności. Że chodzi tu jedynie o punkt zaczepienia, wiadomo choćby stąd, że możemy przesledzić historyczne ingerencje rojących się demonów nauki, które pomimo swoich licznych ślepych plamek potrafiły zobaczyć przedmioty w sposób, w jaki człowiek tego nigdy nie uczyni. Demony bowiem zamieszkuja i odsłaniają tę dziedzinę doświadczenia, która istniała wcześniej i nadal istnieje poza ludzką percepcją. Nieumiejscowiona teoria powinna ponadto przewyżżyć te gry językowe, które nazbyt uzależniły się od ludzkich umysłów i zwodniczo tłumaczą subiektywne doświadczenie realnego świata na tak ograniczone sposoby. To

⁵⁸ *Ibidem*, s. 67.

zaś oznacza konieczność przemyślenia na nowo kwestii doświadczania przedmiotów, lecz nie jako zależnych od podmiotu, który je poznaje, lecz zwracając uwagę na wzajemne relacje doświadczających się nawzajem podmiotów i przedmiotów. Takie dociekania mogą przybrać formę nie-ludzkiej sztuki z udziałem ludzi.

2. W taki sposób nieumiejscowiona teoria zakwestionuje sztywne relacje między podmiotem a przedmiotem, co dostarczy podstaw dla ponownego przemyślenia ontologii relacji przestrzennych. Brak lokalizacji nie ma bowiem wiele wspólnego z koordynatami przestrzennymi, w których podmioty wchodzą w interakcje z przedmiotami (**tu i teraz**, w przestrzeni galerii). Wręcz przeciwnie, to **interakcja** jako taka determinuje przestrzeń w ujęciu Whiteheada. To zaś wymaga zrozumienia rozgrywającego się w czasie procesu, który gdzieś się zaczyna i kończy, zanim zniknie w residuum pamięci. Sztuka jako wydarzenie!
3. W powiązaniu z drugim punktem, nieumiejscowiona teoria musi poruszać się poza czysto przestrzennymi pojęciami, kojarzonymi z dyscyplinarnym myśleniem. W przeciwnym razie nie zdoła w sposób radykalnie nowy podejść do doświadczania przedmiotów w kontekście przebiegu zdarzeń czy czegoś, co możemy nazwać **falami doświadczenia**. W skrócie, taka teoria musi wprowadzić do gry koncepcję **prehensji** Whiteheada, która mówiąc prosto, ujmuje wydarzenia przedmiotów (wydarzenia-przedmioty czy fale-przedmioty) jako doświadczenia, nie można jej zatem mylić z percepcją przedmiotów.

NIEUMIEJSCOWIONA SZTUKA. LUB JAK DYSCYPLINA NAUKOWA ZAPRZECZY SAMEJ SOBIE?



3. Mikey Georgeson, *Wall Stains*.

Jak się zdaje, nieumiejscowiona dyscyplina powinna powiedzieć „nie” swoim własnym metodom. Jak zatem będziemy odbierać nie-sztukę? Poszukując odpowiedzi, możemy przyrzeć się twórczości Mikeya Georgesona, artysty nawiązującego do tradycji dadaistów, w której spotykają się konceptualne personsy i estetyczne figury, choć żywo interesuje go też zjawisko braku bifurkacji⁵⁹. Georgeson wykorzystuje, na przykład, plamy na ścianach, żeby dopuścić do głosu autonomiczne nie-ludzkie wyrażenia, które – jak możemy założyć – nie znają metod, jakimi artysta się zwykle posługuje, by uzyskać taki efekt. Któż zna lepiej metody sztuki plam niż sama plama?

Rozwijająca się sztuka owadów może w przyszłości aktywnie zachęcać je do uciekania z wyznaczonego im miejsca w galerii czy

⁵⁹ Mikey GEORGESON, *The Nonbifurcatedman*, multimedialna instalacja w The Blake Fest, Bognor Regis Public Library, 2017, <http://blakefest.co.uk/exhibition/>



4. Chris Salter + TeZL: Direction and Sound, *Ilinx*, 2014.

podsycać bunt przeciwko wywoływaniu tych wrażeń, które zostały im przypisane. Na podobnej zasadzie nie-sztukę będzie można odnaleźć w estetycznych figurach i rojących się demonach sztuki inspirowanej technologią. Pozostawiając na boku popularne wyobrażenia, że demoniczna sztuczna inteligencja zdoła stworzyć sztukę większą niż każde dzieło ludzkich rąk, trzeba docenić potencjał sztuki, którą ona stworzy, używając rywalizujących ze sobą, generatywnych sieci neuronowych do odrzucenia metod artystycznych czy też badania nowych stylów⁶⁰. Także w dziedzinie projektowania technologii, gdzie przemysłowe i komercyjne nakazy determinowały granice dyscyplin, **krytycznie realizowany** projekt Hertza budzi oczywiste zainteresowanie, gdyż odróżnia krytyczne projektowanie zorientowane na przedmiot od jego własnego podejścia krytycznego, zorientowanego na proces. Inaczej mówiąc, w przeciwieństwie do krytycznego i spekulatywnego projektowania, które kwestionuje

⁶⁰ Ahmed ELGAMMAL et al., *CAN: Creative Adversarial Networks, Generating "Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms*, 2017, Cornell University Library website, <https://arxiv.org/abs/1706.07068>

zwyczajowe granice metod przemysłowych i komercyjnych, a także do samego projektowanego przedmiotu, krytyczne tworzenie **działa poprzez** badanie i produkowanie przedmiotów technologicznych. Podczas gdy to pierwsze uwięzło w **tu i teraz** krytycznego momentu, temu drugiemu bliżej do **projektowania jako wydarzenia**, które wyraża się bardziej w procesie krytycznego wykonania niż w idei projektowania i możliwym odwróceniu relacji podmiot/przedmiot⁶¹.

Nie brakuje też performatywnych środowisk technologicznych, których celem jest zakłócenie ludzkiej percepcji i zainicjowanie wydarzeń nie poddanych bifurkacji. Na przykład, odwiedzających instalację *Ilinx* (2015) Chrisa Saltera, TeZ i Valerie Lamontagne⁶² proszono o wejście do ciemnego pomieszczenia w specjalnych hełmach i kombinezonach, wyposażonych w przenośne urządzenia, czujniki i aktuatory, zakłócające percepcję. Jednak tematem *Ilinx* nie jest immersyjna deprywacja sensoryczna. Przeciążenie wywołane sensorycznym doświadczeniem dźwięku, wibracji i zakłóconej wizji powinno prowokować serię pogłębionych **zastępczych wrażeń sensorycznych**, poszerzających granice codziennego sensorium w kierunku synestezji. Nawiązując do koncepcji *ilinx* Rogera Cailloisa⁶³, instalacja wytwarza czasowe zakłócenia percepcji. Można oczywiście zastanowić się nad tym, czy sensoryczne substytucje rzeczywiście stanowią moment, w którym uczestnik w panice może zdać sobie sprawę ze swojego osobliwego zaczeplenia w procesie rze-

⁶¹ Hertz analizuje choćby niepokorną funkcjonalność projektu 79% *Work Clock* (2016) grupy PARTY, który działa jak budzik, kierując uwagę na ogromną przepaść między uposażeniami w USA, gdzie kobiety zarabiają rocznie tylko 79% tego, co mężczyźni (*AMT Interview with Garnet Hertz*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=UD43kCv1wY>). Tytułowy zegar dzwoni, kiedy upłynęło 79% dnia pracy. „Kiedy kobieta słyszy ten dzwonek, równie dobrze mogłaby pójść do domu” (PARTY, <http://prty.jp/index.html>).

⁶² Chris SALTER, TeZ, Valerie LAMONTAGNE, *Ilinx*, Today's Art Festival, <http://today-art.nl/2014/program/chris-salter-tez-valerie-lamontagne-ilinx/>

⁶³ Roger CAILLOIS, *Man, Play and Games* [1958], University of Illinois Press 2001. W polskich wydaniach definicję *ilinxu* znaleźć można, na przykład, w: IDEM, *Żywiół i ład*, tłum. Anna Tatarkiewicz, PIW 1973 (przyp. red.).

czywistości czy też mamy tylko do czynienia z chwilami dezorientacji w tu i teraz oraz wcale nie dochodzi do głębokiej destabilizacji świadomej percepcji, jak chciał Caillois.

KONKLUZJA. NIEUMIEJSCOWIONY UNIWERSYTET

Ten rozdział kończy się na tej samej nucie ambiwalencji, na której się zaczął. Tak, może rzeczywiście fale nieumiejscowionych interferencji powstają tam, gdzie kwestionuje się granice między dyscyplinami, a metodologie ustępują miejsca nowej i twórczej interdyscyplinarności. Jak jednak podtrzymamy życie krytycznych postaw w chwili, kiedy znikną ochronne pokłady poszczególnych dyscyplin? To prawda, możemy z powodzeniem doświadczyć narodzin pozadyscyplinarności, która dopiero nadejdzie i powie „nie” zdefiniowanym metodom, płynąc na falach kreacji-destrukcji. Wtedy przyznamy, że nasze poczucie subiektywnej percepcji wydarzenia nie jest niczym więcej niż punktem zaczepienia dla tego, kto bierze w nim udział. Oczywiście, już wcześniej radykałowie poszukiwali postaw krytycznych w naukach nomadycznych i schizoidalnych filozofiach. Brali pod uwagę splątane kłacza, linie ucieczki i rozległe przestrzenie pirackich mórz, gdzie granice między dyscyplinami ustępują miejsca przedmiotom-falom. Jednakże w najnowszych przejawach kryzysu w uniwersytecie widzimy, jak dyscypliny niebezpiecznie surfują na falach interferencji, które wytwarzają neoliberalne idee kreacji-destrukcji, obywające się bez krytycznych postaw. Teraz już wiemy, dlaczego Deleuze i Guattari zakończyli swoją współpracę książką, która podjęła problem interdyscyplinarności. Rzeczywiście, nim bezpiecznie powiemy „nie” naszym metodologicznym ograniczeniom, najpierw przydałby się nam uniwersytet, który potrafi też powiedzieć „nie”! Nie tyle dyscyplinom, dziedzinom czy metodom, ile nieumiejscowionemu uniwersytetowi, który mówi „nie” *status quo*!

Tłumaczenie Małgorzata Sugiera